

# *Escarramán, rufanes y la muerte* (1966), de Carlos Fossatti: un Escarramán uruguayo

Emmanuel Marigno Vázquez  
Université de Saint Etienne  
Faculté Arts, Lettres et Langues  
33, Rue du XI Novembre  
42023 Saint-Étienne Cedex 2  
France  
emmanuel.marigno@univ-st-etienne.fr  
e.marigno@orange.fr

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 23, 2019, pp. 281-297]  
DOI: 10.15581/017.23.281-297

## PRINCIPIO

Genialmente supo heredar Francisco de Quevedo y Villegas del arquetipo rufianesco, sublimándolo con el «conceptismo de germanía»<sup>1</sup>, creación verbal quevedesca en que se agrega el idiolecto de marginales –lengua de germanía– a la forma más refinada de agudeza verbal –conceptismo–.

Vuelto figura literaria, el rufián halla su expresión más pulida en el personaje de Escarramán<sup>2</sup>, escenificado por Quevedo en sus jácaras y bailes, que constituyen una transición literaria entre la primeriza figura

1. Quevedo, *Jácaras*, pp. 114-121.

2. Escarramán, aunque se dispone de pocos datos, existió realmente antes de volverse personaje literario. La fama alcanzada por este rufián le valió ser trasladado a la función de prototipo literario (ver Di Pinto, 2005) para luego ser declinado en toda una serie de tipos rufianescos, hasta llegar al desgaste del estereotipo que, en gran medida, explica su traslado a lo divino como solución para renovar la trillada figura.

vil por excelencia<sup>3</sup> y su posterior forma a lo divino<sup>4</sup> tras haber sido sublimada por la tinta quevedesca.

Con la misma tinta, y unos cuatro siglos después, el grabador uruguayo Carlos Fossatti (Paysandú, 1928 / Toulouse, 1981)<sup>5</sup> modernizará a su vez la figura rufianesca por antonomasia, junto a su corte de jaques, y enfundada en el valor cumbre de esta infra-sociedad: la muerte. *Escarramán, rufianes y la muerte*, xilografía de 1966 ubicada en el museo de Montevideo (Fig. 0), es una reescritura en grabado que funciona como un verdadero cliché instantáneo de toda una sociedad hampesca, que Fossatti consigue enmarcar en una obra de llamativo tamaño con 178 x 238 cm<sup>6</sup>, donde se resumen las principales características de Escarramán, la germanía y su relación conflictiva con la sociedad oficial que siempre acaba descuartizándolos, encarcelándolos o enviándolos a galeras. La jácara 17 aparece como un excelente resumen de estos castigos que se les infligen a los jaques:

Al momento me embolsaron  
para más seguridad,  
en el calabozo fuerte  
donde los godos están.  
Hallé dentro a Cardeñoso,  
hombre de buena verdad,  
manco de tocar las cuerdas  
donde no quiso cantar.  
Remolón fue hecho cuenta  
de la sarta de la mar  
porque desabrigó a cuatro  
de noche en el Arenal.

3. Ver Hidalgo, 1779.

4. Analiza Pedraza de manera global el recorrido literario de la «Carta de Escarramán» concluyendo que «Es bien sabido que, de inmediato, la *Carta de Escarramán* se volvió a lo divino. Parece que el primer *contrafactum* en el tiempo se encuentra en la obra de Gabriel Serato: *Relación verdadera que se sacó del libro donde están los milagros de Nuestra Señora de la Caridad de Sanhúcar de Barrameda*. Hay otras varias divinizaciones conservadas en manuscritos, de fecha imprecisa, aunque algunos probablemente próximos al original quevedesco» (Pedraza, 2006, p. 83).

5. Carlos Fossatti merece mucho mayor reconocimiento internacional del que goza de momento; el grabador uruguayo supo hallar un *medium* sobrio —madera, papel y tinta— no solo para volverse un artista mundial encumbrado en el arte xilográfico, sino incluso para expresar un contexto sociocultural y antropológico uruguayos de manera original y que unía la investigación plástica con una forma de reivindicación filosófica. Prueba de ello su conocida implicación como co-director del institucional «Club de Grabado» de Montevideo, que le valieron reconocimiento en Argentina y Cuba, Alemania y Francia, Eslovenia, y Japón.

6. Al propósito, se confirma en el *Boletín de Grabado del Club de Montevideo* que «Trabaja en gran escala, a veces sorprendente, maneja pesados trozos de madera, recortándolos brutalmente, sin vacilaciones» («Exposición Homenaje a Carlos Fossatti», 1981, p. 2).

7. Jácara 1: «Carta de Escarramán a la Méndez», vv. 21-32 (cito la versión de Arellano de 2016, en Quevedo, *Parnaso*, salvo cuando preciso excepción).

Dedicaré este trabajo a una reflexión sobre el valor de esta recreación de Fossatti, que nos brinda desde el siglo xx uruguayo una visión transcultural, transhistórica y transmedial<sup>8</sup> de una figura intrínsecamente aurisecular y castellana<sup>9</sup> como es el rufián de los rufianes: Escarramán. ¿Qué aporta el *medium* plástico —el grabado en madera— a la expresión de esta figura literaria? ¿Qué añade Fossatti a la representación tan vasta ya del arquetipo escarramanesco<sup>10</sup>? ¿Qué lenguaje plástico usa el artista en este hipertexto gráfico y cómo dialoga con la fuente hipotextual?

Emplearé aquí las conocidas teorías semióticas —textual y visual—, sin dejar de tomar en cuenta el contexto artístico, sociocultural y el propio mundo íntimo del artista, así como las imprescindibles aproximaciones transmediales con meta de hermenéutica ontológica.

#### ESPACIO Y PERSONAJES

Este grabado de Fossatti quizá supere la mera función ilustrativa, por parte de un artista que siempre reivindicó «la necesidad y la utilidad del arte»<sup>11</sup>. La agresividad y violencia que imperan en estos textos rufianescos encajó perfectamente con el propósito ontológico y el estilo árido de Fossatti, quien asignaba al arte «una acción lúcida y positiva, comprometida y profunda»<sup>12</sup>. Escasos resultan los grabados sobre jácaras<sup>13</sup>, pocos son los artistas que se atrevieron a ofrecernos una representación visual de la Germania y valiosísimas son por consiguiente las singulares creaciones plásticas de que disponemos acerca del arquetipo hampesco.

8. Vale decir, respectivamente, el paso del contexto cultural ibérico al hispanoamericano, el traslado del Siglo de Oro al siglo xx, y la recreación de una semiótica escritural hacia otra iconográfica.

9. Esta figura literaria, desde perspectivas germanescas que excluyen la posterior continuación «a lo divino», se desenvuelve esencialmente en los siglos auriseculares y en una zona geográfica que se ceñía en Madrid la mayor parte del año, aunque por cierto los jaques solían «veranear» en Sevilla en determinados periodos (fiestas, llegadas de mercancías, etc.) por hallarse más opciones de matanzas, prostitución, robos y demás fechorías.

10. Se entiende aquí en el ámbito literario y no en las artes plásticas.

11. Fossatti, 1966, p. 1.

12. Fossatti, 1966, p. 2.

13. Se dispone en los siglos xx-xxi de muy escasas imágenes sobre las jácaras en general y sobre las de Quevedo en particular, salvo la serie completa creada por Amabel Míguez de la Sierra (ver Marigno, 2018).



Fig. 0

Carlos Fossatti, *Escarramán, rufianes y la muerte*, 1966

Xilografía, 178 x 238 cm

Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales

Desde la perspectiva espacial, la obra se estructura en dos ámbitos principales y desiguales.

En efecto, el tercio superior del grabado representa un revuelo de lo que parece ser un número incalculable de distintas categorías y tamaños de aves, y, en los dos tercios de la parte inferior se apiñan un grupo de cinco rufianes, de contrastados aspectos físicos, expresiones y semblantes aunque todos estén vinculados por una compartida actitud angustiosa, por ir arropados en abrigo negro y encubiertos bajo paraguas o gorros igualmente oscuros. También van unidos por la función de admonitor, con miradas clavadas en el espectador, como si constituyesen un grupo unido, una masa compacta, un individuo único: la Germanía.

La tinta negra de la xilografía sugiere un parentesco entre sendos ámbitos, aunque veremos que este valor negro cumple también con una función dialéctica que participa de la hermenéutica del grabado. Otro componente transicional sería la manera cómo se compenetrán ambos espacios, como si no existiera frontera, como si el artista quisiera sugerir una forma de contaminación entre el territorio de lo animal y de lo humano, una zona híbrida que conlleva también, como veremos, su propia hermenéutica arraigada en los versos del propio Quevedo (Fig.1).



Fig. 1

Carlos Fossatti, *Escarramán, rufianes y la muerte*, 1966  
Xilografía, 178 x 238 cm  
Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales  
(Detalle)

Quizá la ausencia de frontera entre espacios aparentemente distintos esté revelando una forma de «con-fusión» entre contenidos fundamentalmente similares. En efecto, el artista recurre a toda una serie de procedimientos plásticos como para subrayar esta compenetración de territorios estéticos: paraguas puntiagudos que se abren paso en el ámbito de las aves, aves que se cuelan entre los intersticios de los paraguas; negrura marcada de unos paraguas que contrasta con los grises más

sutiles de los pájaros; y, volúmenes macizos que irrumpen del ámbito de los rufianes oponiéndose a la ligereza esparcida de los volátiles.

Estas interferencias plásticas funcionan según una lógica semántica que podría sugerir una contaminación de tipo sociocultural, e incluso jurídico-moral, una manera de sugerir determinados alguaciles, corchetes, escribanos o jueces bajo influencia de rufianes. Dicho de otra forma, esta zona de contaminación podría muy fácilmente representar el conocido poder de corrupción de los rufianes, como lo ilustran los versos de la jácara XIII<sup>14</sup>:

No me dejará mentir  
Mondoñedo el escribano,  
que *por no escupir al cielo*  
*no supo hacer mal a un gato.*

En este hito también hizo hincapié otro grabador, el español Antonio Saura en sus litografías a los *Sueños* de Quevedo<sup>15</sup>, en que subraya la corrupción de determinados jueces y también con una estrategia en blanco y negro, jugando sobre el simbolismo de lo puro e impuro, lo limpio y la mancha<sup>16</sup>. Pero aquí, el lenguaje plástico de Fossatti resulta mucho más variado debido no solo a la semántica de la tinta negra sino también a la construcción espacial y diálogo entre distintos ámbitos, cosa quizá más complicada en el informalismo de Saura.

Irrumpiendo en esta zona de contacto del grabado de Fossatti, un enigma por resolver: un rostro. ¿Escarramán?, seguro que sí, como lo justifican el tamaño gráfico muy superior a los cuatro jaques como le corresponde al jefe de la rufianesca, la presencia de un sombrero en lugar de paraguas como señal de diferencia e identidad y, por fin, su rostro perfectamente figurativo en que se distinguen cejas, ojos, nariz y boca (Fig. 2), a diferencia de los demás personajes, como una especie de duplicación gráfica del reconocible Escarramán de quien el lector tiene sensación de conocer características físicas y biográficas —por las jácaras— e incluso familiares —por los bailes—.

14. Jácara XIII: «Pendencia mosquito», vv. 65-68 (subrayo en cursiva).

15. Quevedo, 1971.

16. Ver Marigno, 2013.





Fig. 2

Carlos Fossatti, *Escarramán, rufianes y la muerte*, 1966

Xilografía, 178 x 238 cm

Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales

(Detalle)

Concretamente, las jácaras I y II nos brindan un retrato personal y biográfico de Escarramán respectivamente desde una focalización interna en «Carta de Escarramán a la Méndez»<sup>17</sup> y externa en «Respuesta de la Méndez a Escarramán»<sup>18</sup> gracias a la estrategia epistolar; en los bailes, Quevedo retoma la figura de un Escarramán mayor de edad, retirado del hampa y que le brinda al lector una especie de visión testamentaria sobre lo que ha sido su existencia, a la vez que contempla la descendencia de la que disfruta en estos últimos momentos de vida retirada:

Veis aquí a Escarramán,  
gotoso y lleno de canas,  
con sus nietos y biznietos  
y su descendencia larga<sup>19</sup>.

Todo ocurre como si este juego gráfico cumpliera con una función semántica: precisarle al espectador la identidad de estos enigmáticos personajes, difícilmente identificables por ir todos, o casi, con idéntico rostro y compartido entinte negro. La xilografía parece funcionar como una investigación policiaca, como una encuesta jurídica: precisamente,

17. Ver Jácara I, vv. 1-8: «Ya está guardado en la trena / tu querido Escarramán, / que unos alfileres vivos / me prendieron sin pensar. / Andaba a caza de gangas / y grillos vine a cazar / que en mí cantan como en haza / las noches de por San Juan».

18. Jácara II, vv. 33-48: «Llevar buenos pies de albarda / no tienes que exagerar, / que es más de muy azotado / que de jinete y galán. / Por buen supuesto te tienen / pues te envían a bogar, / ropa y plaza tienes cierta, / y a subir empezarás. / Quéjaste de ser forzado; / no pudiera decir más / Lucrecia del rey Tarquino / que tú de su majestad. / Esto de ser galeote / solamente es empezar, / que luego tras remo y pito / las manos te comerás».

19. Baile I: «Los valientes y tomajonas», vv. 97-100.

ambos aspectos constituyen la sustancia de las jácaras en general, y las de Quevedo en particular.

Los otros cuatro jaques, si se investiga más hondamente, no pueden ser sino relaciones del conocido Escarramán. La diferencia de tamaño, además de producir el obvio efecto de perspectiva y profundidad, también evidencia la conocida jerarquía germanesca donde se debe merecer la mal llamada «honra» rufianesca, verdadero contra-valor de esta infra-sociedad que intenta poner jaque-mate el orden oficial cometiendo atrocidades y crímenes para ascender, como se lee en la jácara iv por ejemplo<sup>20</sup>:

Letrado de las sardinas,  
no atiando sino a bogar,  
graduado por la cárcel,  
maldita universidad.

No parece absurda, en este caso, la hipótesis según la cual el personaje a la derecha de Escarramán podría ser «un menino del padre»<sup>21</sup> como embozado y tímido, cuando la diseñada cadera del personaje a su izquierda sería la conocida «Méndez», su iza, con grafismo más femenino en el rostro, caderas y piernas puntiagudas (Fig. 3) que podrían sugerir aquellos chapines o tacones con los que las ramerías solían agudizar el deseo de los patanes, acompasando sus pasos por oscuras calles<sup>22</sup>:

La Plaga, como impedida,  
no pudiendo zarandar,  
con un tonillo achacoso  
cantó las barbas de Adán.

20. Jácara iv: «Respuesta de Lampuga a la Peralta», vv. 65-68.

21. Jácara ii: «Respuesta de la Méndez a Escarramán», vv. 1-8): «Con un menino del padre / tu mandil y mi avantal / de la cámara del golpe / pues que su llave la trae / recibí en letra los ciento / que recibiste, jayán / de contado, que se veían / uno al otro al asentar».

22. Jácara 16: «Jacarandina», vv. 41-44; cito la versión 864 de Bleuca 1969-1981 porque no está en la versión de Arellano.





Fig. 3

Carlos Fossatti, *Escarramán, rufianes y la muerte*, 1966

Xilografía, 178 x 238 cm

Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales

(Detalle)

#### LOS SÍMBOLOS DE FOSSATTI: AVES Y PARAGUAS

Las aves de la parte superior, vestidas de negro, llevan alas que sugieren como pliegues de tejidos, parecidas a togas de jueces (Fig. 4), aquellos mismos que vuelan semejantes a pájaros de mal agüero por encima de esos maleantes a los que no protegen los paraguas bajo los cuales intentan ocultarse. La línea oblicua que forman las alas del señalado pájaro desde la parte izquierda superior hacia la parte derecha inferior induce un dinamismo que deja pensar en los brazos del juez firmemente dirigidos en dirección al condenado como para subrayar la proclamación de la sentencia. Y las dos formas negras que parten de cada lado de la cabeza del ave recuerdan las plumas de un búho, cazador nocturno y símbolo de sabiduría, dos características que no dejan

de recordar el empeño del juez que investiga con ahínco para atrapar sus presas, o sea, los rufianes. Llegamos de esta forma a una especie de creación plástica híbrida y antropomórfica, medio ave de presa, medio ave de presos, y despojado de la menor compasión o piedad, a ejemplo de «la vieja del arrabal»:

Tiénenos muy lastimadas  
la justicia sin pensar  
que se hizo en nuestra madre,  
la vieja del arrabal,  
pues sin respetar las tocas,  
ni las canas ni la edad,  
a fuerza de cardenales  
ya la hicieron obispar<sup>23</sup>.



Fig. 4

Carlos Fossatti, *Escarramán, rufianes y la muerte*, 1966

Xilografía, 178 x 238 cm

Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales

(Detalle)

23. Jácara II: «Respuesta de la Méndez a Escarramán», vv. 121-128.

Este pájaro enorme llama la atención por su tamaño muy superior a los demás, que contrastan con una riqueza y variedad de tonos grises y negros conseguidos merced al rasgado más o menos hondo o suave realizado por el artista en la tabla de madera, multitud de matices de grises que crean una sensación visual de revuelo, efecto que refuerza la originalidad de las formas de aves, tamaños y sentidos de sus desplazamientos dirigidos hacia los cuatro puntos cardinales, todo ello, suscitando una sensación cinética.

Se desprende entonces como un sentimiento agobiante, como una omnipresencia invasiva de aves espantadoras de las que ningún jaque, con o sin paraguas, podrá salvarse. Este diluvio de aves negras, especie de *fatum* en fin de cuentas, recuerda la multitud de alguaciles, corchetes, escribanos y demás jueces que persiguen a los rufianes hasta conseguir arrestarlos, condenarlos y aniquilarlos:

En casa de los pecados  
contra mi gusto me alojan  
los corchetes que me prenden,  
los cañutos que me soplan.  
Con las cuerdas de Vizcaya  
mi cítara suena ronca,  
son ruiñeños del diablo  
los grillos que me aprisionan<sup>24</sup>.

Llaman la atención unas líneas en blanco que recorren el grabado rasgándolo en su parte inferior, o sea, el territorio de los rufianes, como si la presión de tantas aves simbólicas los desgarrase, reventase, sensación visual (Fig. 5) que nos hace recordar los pasteles de a cuatro que preparaban pasteleros desprovistos de sentido gastronómico y moral, usando partes del cuerpo de jaques descuartizados tras haber sido torturados, ahorcados y esparcidos por los caminos. Al propósito, los destrozados paraguas parecen indicar que nada podrá protegerlos o rescatarlos: nadie puede librarse de la justicia, y nadie escapa de la atrocidad humana<sup>25</sup>:

Con las manos en la masa  
está Domingo Tiznado  
haciendo tumbas a moscas  
en los pasteles de a cuatro.

24. Jácara v: «Villagrán refiere sucesos suyos y de Cardoncha», vv. 33-40.

25. Jácara III: «Carta de la Peralta a Lampuga, su bravo», vv. 47-50.



Fig. 5

Carlos Fossatti, *Escarramán, rufianes y la muerte*, 1966

Xilografía, 178 x 238 cm

Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales

(Detalle)

Lo negro del cuerpo oficial que encarnan las aves, símbolo de firmeza y justicia, contrasta con la negrura de cuerpos marginales símbolo de delincuencia, destrucción, negación de los demás y de sí mismos, como parece sugerirlo el surrealista paraguas sin dueño, en la parte izquierda del grabado (Fig. 6), y que le da al receptor una sensación de ausencia, desaparición, vacío: ¿la muerte?



Fig. 6

Carlos Fossatti, *Escarramán, rufianes y la muerte*, 1966

Xilografía, 178 x 238 cm

Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales

(Detalle)



## HERMENÉUTICA DEL GRABADO

Volviendo a las señaladas lluvias y paraguas simbólicos, resultan las ocurrencias gráficas lo suficientemente significativas como para hacer hincapié en estos estilemas de Fossati, que también figuran en otros grabados como por ejemplo *Baile en homenaje a Leandro*<sup>26</sup> (Fig. 7), paradigmas estilísticos que por otra parte pudieron inspirar a toda una generación de grabadores uruguayos como por ejemplo a Domingo Ferreira, quien cita gráficamente a Fossatti en al menos dos ilustraciones al *Suplemento Cultural del diario «El País»* (Figs. 8 y 9). Aquí, la intericonicidad procede de claras analogías en la «mise en page», la tinta, el tema de los paraguas y figuras humanas que intentan salvarse de una lluvia concreta o simbólica; al propósito, escribe Gabriel Peluffo Linari acerca de Ferreira que «tuvo especial devoción por la obra del xilógrafo uruguayo Carlos Fossatti, llegando a ejercitar en algunos de sus dibujos la visión ruda y arcaica de la forma humana que caracterizaba a este último artista»<sup>27</sup>.

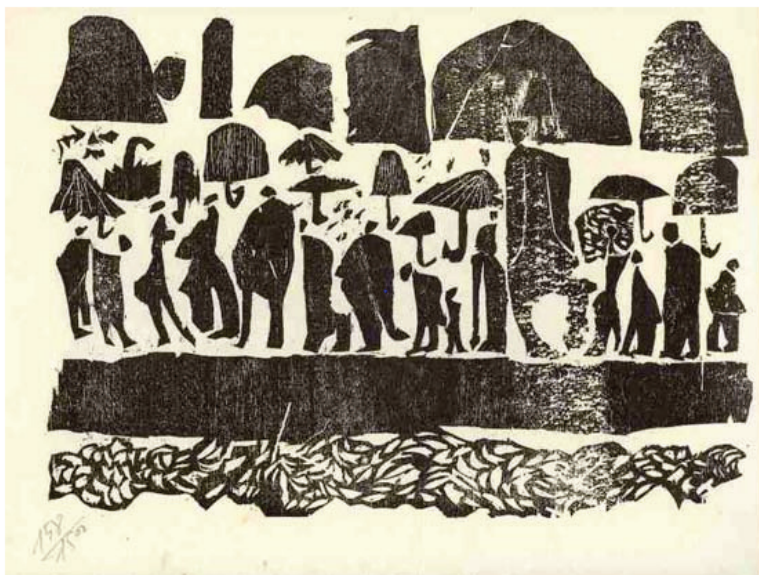


Fig. 7

Carlos Fossatti, *Baile en homenaje a Leandro*  
Xilografía

26. Paysandú conmemoró en el 2015 el 150 aniversario del sitio de la ciudad y fusilamiento del General Leandro Gómez que había heroicamente defendido dicha urbe en 1864-1865, lo cual había dado lugar al citado baile popular, y, mucho más recientemente, a una canción interpretada por otro Fossatti: Carlos María.

27. Peluffo Linari, 2015, p. 16.



Figs. 8 y 9

Domingo Ferreira, ilustraciones a *El País*, Tinta

Citado a partir del catálogo 2000-2015. *El País Cultural. Exposición*  
Museo Contemporáneo de Arte de *El País*.

Pero también «sintieron sin duda el influjo de sus planteos, Miguel Bresciano, otro creador de primera línea, y Homero Martínez, un artista de corta pero destacada trayectoria», según se precisa en «Exposición Homenaje a Carlos Fossatti» publicado en el *Boletín del Club de Grabado de Montevideo* en 1981<sup>28</sup>.

Debido a estos datos, se entiende con bastante dificultad que las instituciones artísticas de Uruguay hayan dejado en el olvido a semejante grabador, sin haber investigado sobre su carrera en Europa donde acabó exiliándose, lo cual subraya precisamente el Club de Grabado:

A mediados de 1980 llegó al Club de Grabado la noticia de que había muerto en Europa el grabador Carlos Fossatti. Este hecho no fue registrado por los medios de difusión, tampoco figuró en los escasos espacios impresos dedicados en esta ciudad a las artes plásticas. Como ha sucedido con otros artistas, unos pocos años bastaron para que una vez cerrada casi toda posibilidad de contacto con su obra, e incluso la mención por alguna vía de la existencia de esa obra quedara prácticamente en el olvido lo que fue el hacer de uno de los exponentes más valiosos y originales del grabado nacional<sup>29</sup>.

Este estilo rebuscadamente abrupto de Fossatti nos brinda una imagen poco agraciada y áspera de la figura humana, como una visión rugosa y tosca del ser humano y que conlleva una sensación de brutalidad, dureza e insensibilidad, características muy propias de rufianes

28. «Exposición Homenaje a Carlos Fossatti», 1981, p. 2.

29. «Exposición Homenaje a Carlos Fossatti», 1981, p. 1.



precisamente<sup>30</sup>, un estilo que Fossatti alcanzó con «el tradicional manejo de la xilografía, en fuertes contrastes de blancos y negros [...] en esa línea potente y primitiva, y también en la tensión espacial de sus figuras sobre la superficie de papel»<sup>31</sup>. Fossatti había desarrollado su práctica del grabado en madera inspirándose en el arte del Renacimiento europeo, «repitiendo una experiencia que años atrás hicieran los artistas alemanes nada menos que con la obra de Durero»<sup>32</sup>. Quizá esta representación del hombre sea un hecho generacional, una «episteme» —retomando palabras de Michel Foucault<sup>33</sup>— que parece haber brotado en el concurrido y señalado Club de Grabado de Montevideo por los años 1964-1965 bajo el impulso de Fossatti, antes de ser retomado por varios coetáneos.

La meta de esta generación de grabadores consistía en expresar la índole uruguaya supuestamente ubicada en los ámbitos populares, según las perspectivas sociales del Grupo, quien declaraba a través de la voz de Fossatti que el arte es una «labor dirigida decididamente al pueblo, con una conciencia muy clara de las circunstancias sociales y económicas en que se desarrolla, lo que permite al creador, participar plenamente de todos los problemas que frenan el desarrollo de la cultura»<sup>34</sup>. *Escarramán, rufianes y la muerte* se enmarca pues en el contexto de «la cultura socioclubista que tenía fuertes antecedentes en Uruguay», con «una toma de posición respecto a las políticas sociales de la imagen y a los asuntos en ella representados»<sup>35</sup>. El grupo desarrolló desde perspectivas artísticas lo dicho anteriormente acerca de Ferreira en el ámbito de la ilustración periodística comprometida.

*Escarramán, rufianes y la muerte* cobra entonces una hermenéutica no solo poética sino también política. La obra está comprometida en toda una dialéctica sobre la misión sociocultural del arte, que el Club del Grabado de Montevideo consideraba como una empresa libre y desconectada de cualquier Institución o lugar oficial; se trataba de redefinir el modo de creación, el modo de exposición, el tipo de receptor, el tipo de mensaje socio-cultural y, durante la dictadura uruguaya de los años 1973-1984, el tipo de contenido político también.

La figura escarramanesca surgida en el barroco español, quizá por su carácter popular, participó de toda una reflexión estética y ética que se llevó a cabo a mediados del siglo xx uruguayo, descartando el artificio para mejor arraigar la obra en lo cotidiano de «los puestos de venta

30. Sin embargo, mientras que Fossatti se ciñe en un compromiso de tipo filosófico y ontológico, Ferreira se encamina hacia un contacto más punzante con la realidad, siendo ilustrador de acontecimientos cotidianos en diarios con títulos tan comprometidos y su gerentes como *Marcha*, *Crisis*, *Opinar*, *Jaque*, *Brecha* y, más recientemente, *El País Cultural* y *Revista Tres* (Ver Mantero, 2011, p. 3).

31. «Exposición Homenaje a Carlos Fossatti», 1981, p. 2.

32. «Exposición Homenaje a Carlos Fossatti», 1981, p. 2.

33. Foucault, 1966.

34. Fossatti, 1966, p. 2.

35. Peluffo Linari, 2011, p. 8.

de grabados, en ferias populares, que permiten el contacto con cantidad de público, de otra manera inabarcable y que implica [...] sacar la obra de arte de sus lugares habituales y proponerla como objeto cotidiano, obligándola a funcionar sin el aparato de la exposición»<sup>36</sup>.

La meta de un arte popular en Fossatti conllevaba una dosis de paradoja, lo mismo que determinadas orientaciones ideológicas en Quevedo, como lo reconoce el propio artista en palabras del cual «Parecía necesario aceptar la necesidad de un público especializado, un público “culto” y limitado. Pero esto se contradice con el deseo de los creadores de participar cada vez más en el mundo que habitan y tener en él una influencia cada vez mayor»<sup>37</sup>. Sin duda esta segunda vertiente, ya no popular sino culta, se justifique por el lenguaje de germanía en que se expresan paradójicamente estos personajes hampescos.

#### FINAL

*Escarramán, rufianes y la muerte* da muestra del interés que pudo representar la Germanía del xvii para un artista del siglo xx con las preocupaciones de Fossatti. Sabemos, mediante diversos testimonios, que la poesía y prosa de Quevedo han sido significativamente leídas por muchos artistas hispanoamericanos. Con «Germanía» se entiende pues, precisamente, la de Quevedo, la de las jácaras y también los bailes, la única cuyo conceptismo no podía sino satisfacer el renovador propósito estético y ético del grabador uruguayo. Así es como pudieron conectarse las imágenes escriturales de Quevedo con las gráficas de Fossatti, una especie de paradigma transcultural y transhistórico, una compartida visión escéptica de la vida con el charco y cuatro siglos de por medio.

Los textos jacarescos de Quevedo, y más allá los picarescos y satírico-burlescos en general, inspiraron las reflexiones plásticas de muchos más artistas hispanoamericanos, como por ejemplo el mexicano José Luis Cuevas que por los años 1969 expuso en una galería de San Francisco una serie de aguafuertes titulada *Homage to Quevedo*<sup>38</sup>, con lo cual la influencia de los textos jocosos de Quevedo no se ciñe a México o Uruguay, y merecería sin duda la pena prolongar esta reflexión averiguando la hipótesis en todo el continente hispanoamericano.

Quizá convenga concluir sobre unas jácaras y bailes quevedescos originales, por cierto vinculados con su contexto barroco mediante juegos verbales conceptistas, pero, con unas representaciones visuales tan singulares y libres, que fueron sirviéndoles de inspiración no solo a escritores venideros, sino incluso a artistas de distintos horizontes culturales, como si Quevedo sublimase el subgénero poético de la jácara en una fuente de inspiración universal y transmedial.

36. Fossatti, 1966, p. 2.

37. Fossatti, 1966, p. 1.

38. Cuevas, 1969.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cuevas, José Luis, *Homage to Quevedo*, San Francisco, Graphic Gallery, 1969.
- Di Pinto, Elena, *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Vervuert, 2005.
- «Exposición Homenaje a Carlos Fossatti», *Boletín del Club de Grabado de Montevideo*, Mayo / Junio, 1981, pp. 1-2 [Disponible en International Center for the Arts of the Americas. The Museum of Fine Arts, Houston - P.O. Box 6826, Houston, TX 77265-6826, <http://icaadocs.mfah.org>, Consultado el 28 / 05 / 2018].
- Fossatti, Carlos, «Club grabado. Una institución independiente», *Boletín del Club del Grabado*, 1966, 4 p., [Disponible en International Center for the Arts of the Americas. The Museum of Fine Arts, Houston - P.O. Box 6826, Houston, TX 77265-6826, <http://icaadocs.mfah.org>, Consultado el 28/05/2018].
- Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- García Estebán, Fernando, *Dibujantes y grabadores del Uruguay*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1975.
- Hidalgo, Juan, *Romances de germanía de varios autores con el vocabulario por la orden del a. b. c. para declaración de sus términos y lengua. Compuesto por Juan Hidalgo: el discurso de la expulsión de los gitanos que escribió el doctor don Sancho Moncada catedrático de Sagrada escritura en la Universidad de Toledo y los romances de la germanía que escribió don Francesco De Quevedo*, Madrid, Antonio De Sancha, 1779.
- Mantero, Gerardo, «La frontera entre lo indecible y lo decible», *La Pupila*, 18, Junio 2011, pp. 3-7.
- Marigno, Emmanuel, «Una visión original de los conflictos de poder en las cortes españolas áureas: Antonio Saura ilustrador de los *Sueños* de Quevedo», en *Del poder y sus críticos*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 160-178.
- Marigno, Emmanuel, «Amabel Míguez de la Sierra (2011) ilustra las Jácaras de Quevedo (1645)», *Hipogrifo*, 6, 1, 2018, pp. 347-363.
- Míguez de la Sierra, Amabel, *Ilustraciones a las «Jácaras» de Quevedo. Quince ilustraciones*. Técnica mixta, 2011.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara», en *Edad de Oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. Anthony J. Close y Sandra Fernández Vales, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 77-88.
- Peluffo Linari, Gabriel, «Club del grabado, en la crisis de la cultura independiente (1973-1989)», *La Pupila*, 18, Junio 2011, pp. 8-17.
- Peluffo Linari, Gabriel, *Domingo Ferreira. xx Premio Pedro Figari*, Uruguay, Museo Figari / Banco Central de Uruguay, 2015.
- Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
- Quevedo, Francisco de, *Trois Visions*, Con cuarenta y dos litografías de Antonio Saura, Paris, 1971.
- Quevedo, Francisco de, *Jácaras*, ed. Emmanuel Marigno, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.
- Quevedo, Francisco de, *El parnaso español*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Bolchiro, 2016.



*Varia*

